

ZSUZSANNA CSIKÓS

**LAS RELACIONES ESPACIOTEMPORALES COMO SEÑAS
DE IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES EN DOS NOVELAS
DE CARLOS FUENTES:
LOS AÑOS CON LAURA DÍAZ E *INSTINTO DE INÉS*
(UNA APROXIMACIÓN NARRATOLÓGICA)**

La cronotopía bajtiniana ocupa un lugar distinguido en la narrativa del escritor mexicano Carlos Fuentes. El conjunto literario del autor se conoce como *La edad del tiempo*. Las dos novelas elegidas pertenecen a dos ciclos narrativos diferentes de esta agrupación: *Instinto de Inés* (2001) es una obra fantástica con doble plano narrativo-temporal —real e imaginario— y forma parte del primer grupo llamado *El mal del tiempo* donde predominan el destiempo de la eternidad y la pesadilla fantástica que padece el tiempo para nacer¹. La otra obra, *Los años con Laura Díaz* (1999), una novela realista, pertenece a un tiempo histórico concreto: detrás de una saga familiar se narra la historia mexicana del siglo XX².

Según María del Carmen Bobes Naves las relaciones temporales pueden verse como un signo de la trayectoria existencial del personaje. El tiempo funciona así como un marco que facilita su desarrollo. Los personajes de las dos novelas fuentesianas están atados a diferentes secuencias temporales: unos existen en un tiempo histórico concreto, fácilmente identificable y sometido a las reglas de la cronología, —como sucederá en *Los años con Laura Díaz*— mientras otros en un tiempo mítico regido por las leyes de la ciclicidad o en una secuencia atemporal —característico de *Instinto de Inés*—³.

¹ Las demás piezas de este ciclo son: *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1969), *Una familia lejana* (1980), *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990).

² La dualidad de lo fantástico y lo real acompaña toda la narrativa del escritor mexicano: es suficiente pensar en sus dos primeros volúmenes de cuentos: *Los días enmascarados* (1954) recoge relatos fantásticos mientras las piezas del segundo, *Cantar de ciegos* (1964), son neorrealistas.

³ Según M^a del C. Bobes Naves el tiempo podría considerarse un reflejo de uso que el personaje hace de su libertad y los juegos con la cronología de los acontecimientos una consecuencia del ejercicio de su libre albedrío. De este modo se obtendría una ventaja más: no cortar

En el caso del espacio sucede algo semejante. El espacio se semantiza y se convierte en uno de los elementos constitutivos de las señas de identidad del personaje⁴. En nuestro caso, ambas novelas se conciben como historias de unos desplazamientos y ofrecerán tres niveles de espacio bien distinguibles: el espacio individual que se enlaza con la vida privada de los personajes, el social que se manifiesta mediante la recuperación de varios acontecimientos históricos que determinan la vida colectiva de la humanidad y que, en el caso de la narrativa fuentesiana, se define ante todo por la violencia. El tercero es el artístico, que hace posible la búsqueda de libertad y autenticidad por parte de los personajes.

En *Los años con Laura Díaz* los títulos de los 26 capítulos del libro constan de un nombre topográfico y una fecha concreta. Esta cronotopía facilita la identificación de los personajes puesto que define el círculo de los que van a pertenecer a la secuencia espacio-temporal dada. La protagonista, Laura Díaz, cumplirá un papel sumamente integrador en este sentido: todos los lugares y fechas mencionados formarán parte de las diferentes etapas de su vida⁵.

El espacio de Laura Díaz, se divide entre la selva y la capital mexicana desde su nacimiento en 1905 hasta el momento de su muerte en 1972. La mujer siente pasión por ambas. Su peregrinación espacial a lo largo de la obra manifiesta la búsqueda del sentido de su existencia y el anhelo de encontrar su propio camino. Cree que tiene que vivir para otros, reencarnar la vida de los demás y “[...] completar los destinos inacabados”⁶. Su niñez y juventud transcurren en tres lugares diferentes: en la selva, en Veracruz, cerca del mar, y en una típica ciudad provinciana —Xalapa—, los que ofrecen a la joven protección, seguridad, donde se siente feliz. El primer abandono del hogar familiar sucede en 1920 cuando Laura se casa y con su marido se muda a la capital. La casa en la Avenida Sonora convertida en el espacio simbólico de su convivencia con López Greene al principio le da a la mujer la sensación de satisfacción y comodidad. Pero al cabo de 8 años de matrimonio Laura siente como si su vida hubiera llegado a un punto muerto: no es capaz de soportar la vida rutinaria que esta relación le ofrecería para toda su vida restante. A consecuencia de esto suceden los repetidos abandonos del hogar familiar. El derrumbamiento total de la casa en el terremoto de 1957 tiene sentido simbólico: la vida familiar de aquella casa se ha arruinado para siempre.

del todo los vínculos que el tiempo literario mantiene con el tiempo existencial. Véase en: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 193.

4 Según Chatman el espacio contiene los personajes y, con mucha frecuencia, se convierte en signo de valores y relaciones muy diversas. Weisgerber considera que el espacio mantiene relaciones privilegiadas con la acción y con el personaje. Wellek-Warren dice que las más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje. Véase: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, op. cit., p. 211.

5 Sobre esta novela véase: CSIKÓS, Zsuzsanna. La función del espacio en *Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes. In *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Ed. Gabriella MENCZEL; László SCHOLZ. Budapest: Eötvös József Kiadó, 2003, pp. 280–284.

6 FUENTES, Carlos. *Los años con Laura Díaz*. Madrid: Alfaguara, 1999, p. 79. A partir de aquí todas las citas de la novela siguen esta edición.

El traslado al nuevo apartamento comprado por Laura —la renovación espacial— significa el inicio de una nueva vida independiente: tener “la isla de su soberanía”⁷. La mujer decide dedicarse a la fotografía y esta actividad se identificará con su espacio artístico. Laura Díaz, la fotógrafa, trata lograr cierta síntesis en sus reportajes gráficos. La primera foto artística que ella saca es sobre el cadáver de Frida Kahlo. Capta la esencia de la existencia de la mujer de Diego Rivera, cuyo rostro refleja la dignidad que Frida supo guardar hasta el último momento de su vida intensa, aventurera, muchas veces escandalosa. En sus fotos los tres espacios —el individual, el artístico y el social— se disuelven, se convierten en uno solo. La capital mexicana, que corresponde tanto al espacio individual de la gran parte de la vida de la mujer como al espacio social de la novela —con el desarrollo desmesurado de su población y con todas las consecuencias de éste— en sus fotos se convierte en espacio artístico: México D. F., su historia, su clima, sus gentes son ahora la pasión remozada de Laura transmitida a las películas fotográficas⁸.

La vida de Laura recorre un círculo espacial. Se le da la posibilidad de elegir el lugar y la manera de su muerte: ella opta por su tierra natal y de tal manera la selva se convertirá no sólo en su cuna sino en su tumba también.

En *Instinto de Inés* se narran dos historias de amor en diferentes épocas donde se sobreponen el tiempo mítico, prehistórico, y el tiempo real que corresponde al siglo XX. En los nueve capítulos de la novela se alternan las dos secuencias temporales y los personajes tienen una existencia propia más o menos perfilada en ambas.

En el plano real, contemporáneo, se relatan los tres encuentros del director de orquesta, Gabriel Atlan-Ferrara, con Inés Prada, cantante de ópera, y la última actuación del director en Salzburgo. Los espacios individuales y los tiempos narrativos de Atlan-Ferrara son muy concretos y bien reconocibles. El lector puede seguir su vida desde los años juveniles hasta la vejez donde las diferentes etapas de la metamorfosis de este personaje a lo largo de la obra se refieren al paso de tiempo. El primer encuentro entre la pareja sucede en Londres, en diciembre de 1940, el segundo, en verano de 1949 en la capital mexicana y el tercero una vez más en Londres en 1967. El primer y el penúltimo capítulos de la novela corresponderán al presente de Atlan-Ferrara: estamos en 1999, él tiene 92 años y vive en Salzburgo atado a un objeto mágico y cronotópico, un sello de cristal que funciona como un Aleph borgeano, ya que contiene todos los recuerdos —espacios y tiempos— vividos por él. Su memoria, que toma cuerpo en este objeto, significa para el director algo esencial para seguir viviendo. Al contemplar el sello —que es, además, uno de los no pocos motivos de la novela que enlazan los dos planos narrativo-temporales— medita sobre la reiteración de la existencia. ¿Somos seres únicos e irrepetibles o, simplemente, unos “soñadores soñados”⁹?

⁷ FUENTES, Carlos. *Los años...*, cit., p. 411.

⁸ PORTAL, Marta. Los años con Carlos Fuentes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2000, n° 597, marzo, p. 76.

⁹ Se trata de otra alusión borgeana formulada en el relato Las ruinas circulares.

Gabriel Atlan-Ferrara es un hombre sumamente europeo: hijo de inmigrantes, tiene madre italiana, pasa su niñez en Marsella en pobreza, se forma en la cultura occidental. Él se identifica de la manera siguiente: “[...] mezcla racial mediterránea, provenzal, italiana, acaso zingara y norafricana [...]”¹⁰. A la concreción de la figura del director de la novela contribuye el hecho de que fue inspirada en un personaje real, Sergiu Celibidache (1912–1996), gran director de orquesta rumano, al que Fuentes tuvo la oportunidad de conocer personalmente¹¹. No faltan unas coincidencias de los dos personajes —el real y el ficticio—: por ejemplo, ambos se niegan a la grabación de sus interpretaciones.

El espacio social de Atlan-Ferrara viene marcado primero por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial: el rendimiento de Francia, la ocupación alemana y los bombardeos de las fuerzas aéreas alemanas en Londres en 1940. La serie de actos violentos de la guerra tiene su continuación en la vida cotidiana de la capital mexicana. No puede escaparse de “[...] la terrible amenaza de vivir en la Ciudad de México”, donde lo insultan. El rechazo es mutuo: en México lo identifican como “director de fama rebelde, extranjero y, como tal, sospechoso”¹². La seguridad, la constancia, el refugio que Londres ofrece en los años 60 aparece como símbolo del cierto conformismo burgués, libre de cualquier rebelión.

El espacio artístico de Atlan-Ferrara serán la obra de su compatriota, el compositor francés Héctor Berlioz, *La condenación de Fausto*, y las salas de concierto donde se pone en escena el drama musical. En este espacio no son válidas las reglas del tiempo cronológico: la música es eterna. “La música me da todo el tiempo que necesito. Los calendarios me sobran” —confiesa él.¹³ Las cuatro representaciones de la obra de Berlioz son completamente diferentes, representadas siempre por primera vez. Atlan-Ferrara quiere invocar la respuesta musical a una naturaleza destructiva que anhela regresar al gran original y entregarse en brazos del Demonio, pero, como él dice, “la pasión original nunca se repite”¹⁴. En este espacio él mismo se identifica con varias figuras fáusticas del arte: acepta su propia condenación y baja al infierno —como sucede en la obra de Berlioz—, o se salva debido a su intento de obrar para el bien de la humanidad como sucede en la obra de Goethe. La identificación de Atlan con esta figura mítica viene apoyada por la portada de la novela donde se ve la estampa de Rembrandt titulada *El doctor Fausto* y grabada en 1652. Este grabado se aplica en la portada de la edición de 1790 de la obra de Goethe también.

El apellido del personaje, Gabriel, se interpreta, entre otras cosas, como mensajero de la música, arcángel de la esperanza frente al terror de los actos violentos.

¹⁰ FUENTES, Carlos. *Instinto de Inés*. Madrid: Alfaguara, 2000, p. 153. A partir de aquí todas las citas de la novela siguen esta edición.

¹¹ Ignacio Solares entrevista a Carlos Fuentes sobre su nueva novela: *Instinto de Inés*. www.instintodeinez.com.mx/cf_inez/entre.htm.

¹² FUENTES, Carlos. *Instinto*..., cit., p. 111.

¹³ FUENTES, Carlos. *Instinto*..., cit., p. 48.

¹⁴ FUENTES, Carlos. *Instinto*..., cit., p. 179.

tos. Dar un concierto en una ciudad en plena guerra para oprimir el ruido de los aviones militares en 1940 es su respuesta a la violencia engendrada por la guerra. Cree que la música es capaz de silenciar a Satanás: el espacio artístico puede vencer el social. En el segundo concierto, los protagonistas de la obra de Berlioz actúan como si fueran capaces de vencer a Mefistófeles. “Margarita asciende al cielo en medio de la invocación a María cuyo rostro, yo, Gabriel Atlan-Ferrara cubriría con el velo de la Verónica.”¹⁵ Al final de la obra aparecen los niños-serafines del coro y toman la mano de los espectadores. Este acto sugiere que las culpas cometidas en el pasado tal vez se perdonen un día, y la humanidad sea capaz de vencer la violencia universal. Al final de la tercera presentación Atlan/Fausto entiende que tiene que ir al infierno para que Inés/Margarita pueda resucitar. La última actuación en Salzburgo ofrece una síntesis de las actuaciones anteriores del director y adivina el gran secreto: entiende que “la belleza es la única prueba de la encarnación divina en el mundo”¹⁶ y que esta belleza toma cuerpo en lo eterno femenino.

Inés se presenta en ambas secuencias temporales de la novela: se trata de una figura intercambiable que no tiene identidad fija. En el plano del presente, cuando se encuentra con el director en Londres por primera vez, la llaman Inés Rosenzweig. Ella es una joven mexicana de origen judío que perdió a sus padres cuando tenía siete años y actualmente vive con sus tíos. Nueve años más tarde, en la capital mexicana, ya se conoce como Inez Prada, una cantante de ópera con experiencia. De su vida falta la vejez: ella desaparece de este plano de la novela antes de envejecer para renacer en el plano prehistórico al recibir la oportunidad de seguir viviendo con su amor. Su cabellera roja —el pelo de fuego— que no cambia durante los casi treinta años pasados es uno de los signos de su existencia que no se somete al tiempo cronológico, lineal, propio de Atlan-Ferrara. El tiempo de Inés es el cíclico ya que viene de otra cultura, de la mexicana, donde el tiempo circular del pasado indígena se sobrepone a la cronología occidental.

En el plano real las relaciones personales de Atlan e Inez se determinan por la ausencia de un tercer personaje, el supuesto hermano del director del que Inés se enamora a primera vista mediante una foto. Más tarde, el amor carnal se cumple entre la mujer y Gabriel pero no pueden seguir juntos porque “los separa el tiempo”¹⁷, pues viven según diferentes reglas temporales que es consecuencia de su origen. Inez considera que su pasado está en otro lugar: “[...] para mí el pasado es el otro lugar.”¹⁸ Este supuesto hermano no tiene nombre fijo, ni se precisa su relación con Atlan. Esta incertidumbre viene apoyada por la multitud de nombres que el director le pone: “Digamos que se llamaba Scholom, o Salomón o Lomas, o Solar.”¹⁹ Sin embargo, una vez lo llama Noel, lo que ya alude a su identidad

¹⁵ FUENTES, Carlos. *Instinto...*, cit., p. 105.

¹⁶ FUENTES, Carlos. *Instinto...*, cit., p. 178.

¹⁷ FUENTES, Carlos. *Instinto...*, cit., p. 169.

¹⁸ FUENTES, Carlos. *Instinto...*, cit., p. 67.

¹⁹ FUENTES, Carlos. *Instinto...*, cit., p. 63.

en el plano mítico de la novela. De todos modos, en el plano real lo determina precisamente su ausencia y solamente la foto es capaz de unir las dos figuras temporalmente. Se trata, pues, de un amor imposible en este plano de la obra. Gabriel sugiere como si fuera prisionero en la Francia ocupada por las tropas alemanas. Todos los datos son inseguros y arbitrarios alrededor de él: puede ser uno y el opuesto también.

La mujer comparte su espacio artístico —que son la música y el canto, ambos sin limitación cronotópica— con Atlan-Ferrara. También en este espacio ella cambia su identidad según sus papeles. En la escena vive una vida entera: es capaz de morir como una anciana enferma si su papel lo exige. Su relación con Atlan-Ferrara se reduce a un drama en tres actos donde los espacios individual y artístico coinciden. Por primera vez, en Londres, en 1940 aparece como una intrusa que “se atrevía a plantar su individualidad en el centro musical de Héctor Berlioz y Gabriel Atlan-Ferrara”. En aquel momento ella es solamente una principiante, una voz bella, singular, no tiene nombre, ni edad ni nacionalidad. En el espectáculo de México Inés/Margarita “[...] es un alma privada de sí misma cuando el mundo la despoja de sus pasiones.”²⁰ En el tercero, durante la presentación en Londres, se lleva a cabo algo extraño: se separan la voz y el cuerpo desnudo: éste último pertenecerá a la mujer salvaje del otro plano. Ella tiene el cuerpo de una niña sangrienta en sus brazos y la ofrece al mundo. Mediante la obra de Berlioz, pues, los dos espacios narrativo-temporales de la novela se unen por un momento que hace posible el reencuentro de la pareja primitiva mientras Inez Prada, la cantante, desaparece para siempre de las escenas. La niña mutilada de la pareja del plano mítico de la novela se reencarna en el plano del presente y queda en cargo de Gabriel: él va a cuidarla y bajo nombre de Ulrike ella llega a ser el ama de casa del director en Salzburgo.

El espacio social de Inés es el mismo que el de Laura Díaz: la Ciudad de México, la antigua capital de los aztecas y la “Jerusalén mexicana”, el refugio de los judíos europeos que huyen del Holocausto. En ambas novelas, la ciudad tiene identidad doble: vienen muchos inmigrantes de Europa porque creen que allí encuentran la libertad. Al mismo tiempo, la ciudad queda fiel a las tradiciones sangrientas de su historia: la masacre de Tlatelolco en 1968 —que causará la muerte del nieto de Laura Díaz— es uno de los últimos capítulos de la violencia de la historia mexicana contemporánea.

Inés sale del plano real mediante el sueño. Yace sola entre dos taburetes como si estuviera muerta (o sea, deja de existir en el presente) y pasa al otro plano donde ella es A-nel, la mujer primitiva en la época de la prehistoria. El uso del tiempo gramatical futuro para narrar acontecimientos remotos —la destemporalización de las formas verbales en el seno de la ficción— indica la idea de retorno, de ciclicidad: algo sucedido una vez volverá a repetirse en el futuro. Este plano mítico ofrece a Inés/A-nel vivir con Ne-el, el doble del hermano ausente, rubio del otro

²⁰ FUENTES, Carlos. *Instinto...*, cit., p. 104.

plano: su relación simboliza el encuentro de la primera pareja que fue expulsada del paraíso precisamente por el arcángel Gabriel.

En este plano, al principio existe solamente el presente infinito del aquí y ahora, el tiempo absoluto hasta que uno no empiece a pensar y recordar. El espacio individual que identifica la pareja, primero será la cueva, un verdadero hogar familiar. Aquí viven solos, felices con su hija recién nacida. Esta situación idílica se rompe cuando tienen que dejar la cueva —se acaba el alimento— y van a vivir en la choza de una comunidad donde se impone una nueva ley —los derechos del hijo primogénito— y se engendra la violencia.

Podemos encontrar una sorprendente semejanza entre este plano de la novela y un cuadro, pintado por uno de los personajes de la otra obra (Santiago II, hijo de Laura). En éste la pareja formada por Adán y Eva no representa la caída sino el ascenso de la Humanidad. “Se rebelaban contra la condena divina... el drama del Paraíso Terrestre era un triunfo de la libertad humana contra la tiranía de Dios.”²¹ El pintor, pues, expresa su fe en la Humanidad a pesar de todos los horrores de la historia: es otro ejemplo cuando el espacio artístico se opone al histórico.

En este plano mítico también aparecen formas primitivas de la expresión artística: Ne-el hace dibujos en la pared de la cueva —arte rupestre— mientras A-nel se identifica con el canto, es su forma de expresarse auténticamente.

El espacio social de este plano mítico es doble. Primero lo organiza el matriarcado, que ofrece la igualdad social, el vivir felizmente, pero hace posible las relaciones incestuosas también. Más tarde se impone el patriarcado que se basa en la primogenitura en cuyo nombre se consigue el poder y los demás se someten a la voluntad del nuevo rey. A propósito de esto Fuentes dice en una entrevista: “Lo más probable es que, antes del patriarcado, haya habido un matriarcado que se significó por el amor profundo de la madre hacia todos los hijos, sin distinciones. En el matriarcado la madre ama a todos los hijos por igual, ninguno es el preferido.” El patriarcado, por el contrario, implica establecer la primogenitura, cuando dice: “tú eres el primero, tú el segundo”. Es “una derrota para la madre, que en efecto está en el origen de todo. De ahí que la novela ocurra en una especie de alba de la historia, de ocaso del matriarcado.”²² En este sentido, Laura Díaz es la encarnación de una matriarca moderna: une y ama a todos los hombres que la rodean igualmente.

Como hemos visto en el caso de *Los años con Laura Díaz* hay una relación equilibrada entre los espacios individual y artístico de la protagonista. En la otra obra, el espacio individual se somete al artístico. Se conocen pocos datos sobre la vida individual de los personajes: hay muchas elipsis, hay casos ambiguos (la verdadera identidad del hermano de Atlan-Ferrara), otros acontecimientos apenas se mencionan (por ejemplo, el matrimonio de Inés porque la mujer no le atribuye gran importancia). En ambas novelas aparentemente el espacio social queda en

²¹ FUENTES, Carlos. *Los años...*, cit., p. 403.

²² Ambas citas se encuentran en: http://www.instintodeinez.com.mx/cf_inez/entre.htm.

segundo plano, sin embargo, en un momento dado puede cambiar el destino de los personajes.

Las dos novelas de Fuentes suponen, pues, que el amor, la pasión, la libertad, la fe como valores eternos transmitidos por el arte, pueden convertirse en posibles armas con los que el ser humano encerrado en su espacio histórico sería capaz de vencer la violencia, el crimen universal. Lo ilustra, en el primer caso, la vida auténtica, sin mentiras y sin disfraces de Laura Díaz, en el otro, la segunda oportunidad en el tiempo, para empezar de nuevo, que recibe Inés.

Referencias bibliográficas

- CSIKÓS, Zsuzsanna. La función del espacio en *Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes. In *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Ed. Gabriella MENCZEL; László SCHOLZ. Budapest: Eötvös József Kiadó, 2003, pp. 280–284.
- Entrevista. Ignacio Solares entrevista a Carlos Fuentes sobre su nueva novela: *Instinto de Inés* [online]. In: http://www.instintodeinez.com.mx/cf_inez/entre.htm.
- FUENTES, Carlos. *Los años con Laura Díaz*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- FUENTES, Carlos. *Instinto de Inés*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- PORTAL, Marta. Los años con Carlos Fuentes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2000, n° 597, marzo, p. 76.

Abstract and key words

The paper analyzes different forms of registering time in two novels by Carlos Fuentes, *Instinto de Inés* and *Los años con Laura Díaz*, in the speech of the characters: rejection of linear time, shifts in time, the circular sense of time of the Aztecs and the application of cinema techniques (simultaneous time). Something similar takes place in the case of space. The category of space is becoming semantic, thus becomes part of the personality traits of the characters. This function is related to focus, as the sense of space is perceived from the point of view of the character.

Contemporary Mexican prose; personality of the character; different form of registering time;
three levels of spaces: individual, social and artistic